

Lo impenetrable y Amatista: escrituras que juegan, gozan y cuestionan¹

Rubén Figueroa

Soledad Grimoldi

Silvina Maciel

Denise Strugo²

Instituto Nacional de Educación Superior N° 1 “Alicia Moreau de Justo

Resumen: Dos obras tomadas de la biblioteca argentina de los años 80, momento de regreso a la democracia, *Lo impenetrable* de Griselda Gambaro y *Amatista* de Alicia Steimberg representan modos de escritura que ridiculizan los elementos convencionales de la tradición erótica, dudando de la autoridad establecida y los modelos consagrados. La lectura que propicia el Grupo de Literatura y Erotismo de estos textos, intercalados con fragmentos de poemas de Susana Thénon, está centrada en quienes leen y en la particularidad de la lectura por lo cual tanto el texto como el sujeto único se descompone en una lectura postmoderna, más ajustada a las convenciones de la época.

Palabras clave: lectura; erotismo; textualidad; convención literaria.

Abstract: *Two pieces of work, taken from the Argentina library of the 80, a moment dominated by the recovery of democracy, Lo impenetrable by Griselda Gambaro and Amatista by Alicia Steimberg represent different ways of writing that ridicule the conventions of erotic tradition, putting in doubt the established authority and the consecrated models. The reading proposed by the Group of Literature and Eroticism upon*

¹ Este trabajo se basa en una ponencia que se presentó en el VIII Simposio Internacional de Narratología, organizado por el Centro de Estudios de Narratología “Dra. Mignón Domínguez de Rodríguez Pasqués” y la Facultad de Filosofía y Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador. Nuestra propuesta para la ponencia fue poner en práctica otras formas de trabajo en los estudios literarios y no solo reflexionar acerca de ellos. No buscamos abordar conclusiones definitivas sobre ciertas problemáticas sino que puedan escucharse las diversas voces que dialogan en lecturas, discusiones y propuestas teóricas desde donde pueden enmarcarse posibles acercamientos. Plantear una ponencia performativa implicaba para nosotros hacer presentes los textos literarios desde la lectura, jugando con la interpretación o puesta en escena de las distintas voces, recreando la polifonía conceptual y discursiva. Sin embargo, nos vimos obligados a transcribir este registro performativo a una instancia de escritura para esta publicación. Con este fin debimos realizar diversas operaciones que modifican la propuesta original y sobre todo la vivencia de aquellos que presenciaron la ponencia.

² Los autores pertenecen al Instituto Nacional de Educación Superior N° 1 “Alicia Moreau de Justo”, donde participan del Grupo de Estudios de Literatura y Erotismo dirigido por el Dr. Daniel Altamiranda.

these texts, intercalated through fragments of Susana Thénon's poems, is centered in those who read and in the peculiarity of reading through which not only the text but the unique subject are discomposed in a postmodern reading, adjust to the conventions of this time.

Keywords: *Reading; eroticism; textuality; literary convention.*

...esa mujer ¿por qué grita?
 andá a saber
 mirá que flores bonitas
 ¿por qué grita?
jacintos *margaritas*
 ¿por qué?
 ¿por qué qué?
¿por qué grita esa mujer?
 (...)
 ¿y estaba loca mujer?

Ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?)

(Thénon, 1987, pp. 7-8)

Cuando zarpamos rumbo a los mares de la literatura donde soplan los vientos del erotismo, solo hubo preguntas, casi igual que hoy. Cada tanto nos sentimos navegar en aguas seguras o creímos tener una dirección, pero rápidamente algo nos hacía dar un golpe de timón.

Hoy nos detuvimos a pescar en la desembocadura de tres bocas de lo humano: literatura, erotismo y humor. Las obras que presentamos están impregnadas y alimentadas en esas humedades. Nos interesa ver cómo en este triple cruce se despliega una sexualidad que transgrede, cuestiona, juega y es móvil y que se construye desdibujando las fronteras alambradas de lo genérico. Llegamos a pensar que todo encuentro entre literatura y erotismo es *queer*, ya que el cuerpo, la sexualidad desde la que habla, o de la que habla, siempre es otra, distinta de quien lee, distinta de quien escribe.

En el trasfondo de toda literatura encontramos erotismo: es el deseo, el impulso que arrastra a tomar la palabra y son los pequeños latidos los que sugieren el placer. Con ese pulso dialogan las autoras que escogimos. Escribir como mujer que es cuerpo, historia y cultura, implica hacerlo desde el interior para fundar el sujeto de la propia voz en el marco de un lenguaje falócrata heredado.

Del anaquel de los 80 de la literatura argentina tomamos dos obras: *Lo impenetrable* de Griselda Gambaro y *Amatista* de Alicia Steimberg. ¿En qué coyuntura vibran estas mujeres? El regreso de la última democracia en el país da lugar a la construcción de nuevas narrativas que problematizan y cuestionan las representaciones y los cánones establecidos.

Casi en el aire tomamos estos textos que denuncian, pero que no se proyectan como escrituras de ceño fruncido; el disgusto lo marca la sonrisa, la carcajada. El humor interpela y desenmascara los absurdos de la sociedad. La farsa, el fingimiento, marcas de una moral trivial, son desnudados por la risa. Las estrategias utilizadas son variadas: ironía, hipérbole, caricatura y parodia. Escrituras que al reírse de estéticas anteriores y ridiculizar lo tradicional, los tópicos y lo convencional, buscan un camino propio dudando de la autoridad y los modelos consagrados.

Los cuestionamientos a esta hegemonía parecieran andamiar las voces minoritarias como estrategia de supervivencia en un contexto en que la palabra autorizada ha creado ¡y hecho creer! un imaginario ajeno a las emociones. Producir discursos desde el margen implica cargar los contenidos de nuevos significados en relación a la circunstancia en que las obras intentarán sustentarse.

Los espacios históricamente denegados a ciertos sectores se permeabilizan cuando el sujeto acepta su sumisión a las reglas del juego. Y como *sin prohibiciones*

no hay erotismo creemos que la virtud está en exponerlas a medida que se acatan ¿A quiénes trajimos? Mujeres que escriben, que sienten, que ríen, que gritan... Tal vez a esas mujeres que, como Susana Thénon, se deshicieron del etcétera...

...y si es posible alcohólicas
y si es posible anoréxicas
y si es posible violadas
y si es posible lesbianas
y si es posible muy muy desdichadas
(...)

(Thénon, 1987, pp. 21-22)

* * *

Lo impenetrable es una novela de Griselda Gambaro escrita en España durante su exilio y editada por Torres Agüero en la Argentina en 1984. Es una obra que reflexiona y explora los límites de la sociedad y de la literatura y apuesta a nuevos escenarios y nuevos sujetos.

Querer encontrar un texto, una novela (o lo que sea), que nos quede como anillo al dedo para explicar problemáticas teóricas es una ilusión, sobre todo porque los dedos se hinchan y los anillos se deforman. Fuera de cualquier respuesta abarcadora *Lo impenetrable* me trajo más preguntas. La primera fue: ¿es una novela erótica?; e inmediatamente cambió a otra: ¿qué pasa con lo erótico en esta novela? Porque lo erótico aparece, pero cómo.

Si el erotismo “es cosa mental” (Gambaro, 1984, p. 49), y escribir una novela erótica exige tener un “sexo elucubrativo” (1984, p. 91) para poder generar “la excitación mental del lector” (1984, p. 46) pero sin contar con puntos fijos, ya que “en el ero-

tismo no caben las afirmaciones a priori y la única certeza depende de la escritura, que es un acto erótico entre el escritor y la palabra” (1984, p. 9), ¿qué hilo podría tomar para seguir las marcas de lo erótico? Por un lado está la elucubración de quien escribe, por el otro la mente de quien lee y en el medio el texto donde nos encontramos, o por donde pasamos todos, y a dónde deseo ir.

Antes del texto, la tapa y la contratapa anuncian ejercicios de reescritura. La tapa del libro, la imagen y el título ofrecen un encuentro con un erotismo convencional, propio de la tradición de las novelas eróticas de los siglos XVIII-XIX; pero la contratapa anuncia que el texto será un *remake* “de otras eróticas en el uso de convencionalismos” (1984). Alguien se presenta como la autora de la novela confesando que el deseo que motivó la escritura fue transformándose. Que al momento de escribir echó mano a lo conocido, a lo tradicional y que no pudo evitar burlarse. Que lo que surgió fue la adaptación humorística de un registro que la incomodaba y optó por jugar con él y transgredirlo.

Que lo buscado no haya sido concretado activó mi intriga sobre qué podría encontrarme y tuve que esperar al final para que Jonathan me dijera que “no hay placer sin incógnita” (Id., 1984, p. 148). El compartir que ahora es posible acercarnos a “un lugar donde la imaginación, el desenfado y la desacralidad, sean pequeños aportes a una sociedad más lúdica y permisiva” (1984, contratapa) me decidió a abrir la tapa para ir a jugar...

Cada capítulo está encabezado por un epígrafe que genera una expectativa que, al ser defraudada, lo torna irrisorio y consigue construir la parodia. Lo impenetrable optó por colocarse encima, ondulando y recorriendo esa forma que debía dominarlo, el modelo que está representado en el índice por la reunión de todos los epígrafes. Eligió,

o se le dio, armar algo nuevo burlándose de las experiencias anteriores, dinamitando recetas que encorsetan. Al reírse de una forma canónica de erotismo, lo que hace es des-articularlo pero no destruirlo, porque ese erotismo sigue allí y también está escrito si queremos disfrutarlo.

Esta novela en su deseo de ser erótica necesita poner la zanahoria adelante, que haya algo planteado como meta, el tan deseado clímax; pero entretanto suceden desvíos, cruces, transgresiones que construyen un ambiente de desorientación.

Madame X, última descendiente de una aristocrática familia, recibió el correo a primera hora de la mañana. Su intuición permaneció muda, si hubiera hablado, la vida de Madame X posiblemente hubiera tomado un derrotero distinto, menos envuelto en la pasión arrolladora, tal vez, pero con más satisfacciones cotidianas. Como no era mujer de reflexiones profundas ni de tipo especulativo, y con una intuición dormida, no se demoró en preguntarse quién le enviaba ese sobre de elegante papel y gran tamaño (1984, p. 9).

Así comienza el relato. Esta mujer se encuentra fuera de la norma cultural, pero su rareza no se cuestiona. Madame X y la novela son un ejercicio de deconstrucción de un género. No hay respuesta, no vamos a penetrar en el sentido, solo vamos a poder revolcarnos, cambiar de posición, de cuerpos, de objetos de deseo; por momentos sentir que estamos a punto de concretar algo para darnos cuenta que se va, se nos escapa. La novela y los personajes se presentan en su búsqueda de llegar a algo, pensando cómo alcanzarlo; pero el único fin real es la muerte (la que se consigue en el último capítulo el caballero y la novela). La otra, la pequeña muerte (esa que se repite de las más variadas formas en el texto, la que lleva a Madame X a buscar “segundas partes”) no es un fin total, es tan solo un moverse, un irse, un correrse, un desplazarse y es que “El gran inconveniente de la novela erótica es su dificultad para alcanzar el clímax literario” (1984).

La literatura erótica necesita escribir un cuerpo, no necesariamente tangible, pero sí una conciencia corporal y este parece ser uno de esos lugares del erotismo tradicional que resultan incómodos. ¿Qué cuerpos, qué sujetos, qué sexualidades se construyen en los textos eróticos? Las corporalidades que se tejen en *Lo impenetrable* presentan un entramado material y simbólico que las recorre y se traduce en la construcción de identidades.

“Assez”, grita Madame X, nuestro exquisito personaje de *Lo impenetrable* cuando quiere dar algo por concluido, pero yo no soy Marie (su criada) ni estoy dispuesta a detenerme apenas empecé, si es necesario habrá que pedir “las sales” que usa la señora para no desmayarse.

Géneros móviles, sexualidades móviles, sujetos que simulan una norma (como en la fiesta de máscaras) aunque en la contingencia lo que sucede sea totalmente distinto. Lo que se elige contar transcurre en la sociedad cortesana y el narrador utiliza el pretérito como una marca de narratividad más que de temporalidad, porque la acción referida a los personajes se establece desde un presente ficcional.

El narrador heterodiegético, con siglos de distancia entre los sucesos y el presente de la narración, realiza una operación de desnaturalización con su ingreso a la conciencia de Madame X. Al mismo tiempo que narra, señala la diferencia entre las cosas que Madame X registra y las que no. Madame X no se presenta como un sujeto asido a su identidad, a la conciencia de sí y al conocimiento de lo que le sucede. ¿Podría estar mostrándonos a alguien que no reconoce su ley y por lo tanto no puede conseguir que otros la reconozcan? ¿Y en ese juego de “no registro”, se intenta esparcir un perfume de denuncia a los roles actuados? Madame X es presentada como alguien que no es capaz de reconocerse como sujeto de sexualidad y es el narrador quien repone los conocien-

tos que ella tiene en un plano inconsciente (ya sea el instinto que no escuchó, pensamientos que parece no atender o sueños que no logra recordar).

La elipsis es el recurso base de lo erótico, ya sea porque la lengua deja de correr tras el significado para recorrer otros espacios o porque es en el silencio de sentido donde se acomoda la imaginación. ¿Cuáles son los silencios? En principio hay dos: uno el de la falta de registro (no se puede decir lo que no se ve) y otro el de la falta de palabra para nombrar:

¿Qué palabras para describir el momento, ‘crucial y único cuando la carne propia toca la carne ajena’? (1984, p. 128)

Como decía Bataille, ‘en principio, la experiencia erótica nos compromete al silencio (1984, p. 121).

Como en las cartas, lo dicho no es lo escrito, sino el subtexto que lo atraviesa y se asoma cada tanto. Hay una escritura base, pero por debajo hay otras escrituras superpuestas, otros sentidos deslizados, corridos, borroneados.

Y bastaba que Marie mirara a Madame X con atención para que recuperara como quien lee un palimpsesto, bajo la superficie presente la otra escritura, avanzaba sobre la visible carnalidad la otra invisible, recuperaba a aquella criatura – burra y ordinaria desde siempre, pero fresca y graciosa- que la había enamorado. ¡Qué historia de nunca acabar! Los sentimientos (1984, p. 139).

Los cuerpos son escrituras o las escrituras cuerpos. La obscenidad, la calentura, parecen estar en el deseo, en la imaginación que despierta la escritura. El único cuerpo que no se satisface con otros es el de Jonathan, que es el único que escribe, el que “hace un nudo con su propio deseo” (1984, p. 88); el resto de los cuerpos disfrutan.

Si bien el erotismo crece en el silencio, la escritura crece en el erotismo porque como ya se dijo “la escritura es un acto erótico entre el escritor y la palabra”. Así como hay dos silencios, hay dos instancias de escritura: quien desea escribir una novela erótica que no logra concretar porque se diluye, se pierde en el humor, en lo irrisorio y una

segunda que es la de las cartas. Jonathan escribe las cartas que, al juntarlas, podrían ser la novela erótica heteronormativa que no logra escribir una mano femenina o que ya se escribió tantas veces que esa mano (femenina o de quién sea) no quiere volver sobre esos trazos.

Los paratextos de los epígrafes dictan la ley que cumplen las cartas de Jonathan, pero el resto del texto se burla de las indicaciones, como Marie se burla de las cartas. Para poder reírse hay que reconocer lo que hay debajo, hay que poder ver los distintos planos: palabra y acto. “Obras son amores” (1984, p. 61), dice Marie riéndose del caballero ya que sabe que no hay acto, y luego piensa: “¿Qué acción de envergadura había cometido aquel caballero? Ninguna. Lo único que sabía era escribir cartas y regar donde no debía” (1984, p. 62). Jonathan es un cuerpo aislado, un cuerpo sin contacto con otro cuerpo, mientras que entre el resto de los personajes los encuentros construyen asociaciones fuera de las identidades fijas y normativas porque se dan cruces que desconocen clases, géneros y sexualidades.

La ley imperfecta puede ser modificada por el humor, por la burla que da la reescritura, por el ojo que lee como absurdo lo que otro escribe como norma. El humor permite sacudirse las reglas, hacerse preguntas y no exige respuestas únicas, acordadas. Puede haber complicidad pero no acuerdo previo, porque la risa se da en la sorpresa. Pero para poder burlarnos tenemos que haber observado y desarmado lo dado. Que las cosas sucedan fuera de nuestra conciencia nos aleja de nuestra posibilidad de constituirnos como seres con voluntad. Si no cuestionamos el estar sujetos, no podemos construirnos sujetos dueños de nuestra sexualidad. Madame X tiene una intuición a la que desatiende, tiene pensamientos que no escucha ella sino el narrador, tiene sueños que olvida o que resemantiza como pesadillas.

Constantemente se muestra la superposición de niveles entre lo que pasa y lo que se registra o se dice, entre lo que se busca y lo que se hace, entre lo que se imagina y lo que sucede. Dentro de estos distintos planos hay uno de lo imaginado y otro de lo corporal. La imaginación, la fantasía, el deseo, aparecen en relación con las cartas. En cambio, la norma está representada en la correspondencia entre los epígrafes y las cartas, lugares donde el narrador estaría cediendo la palabra a otros. Esa norma lo incomoda, no la siente propia (¿será esta una marca de autor implícito?). ¿Cuál sería la expectativa erótica regulada? Un deseo difícil de concretar, un hombre expresándole sus intenciones a una mujer dentro de un mundo metafórico y, en cierta manera, codificado.

Se establece una controversia con la norma heterosexual mediante dos tipos de enjuiciamiento. El primero, durante el juicio al caballero cuando un fiscal cuestiona “¿Hasta cuándo la humanidad va a tolerar que la pasión heterosexual provoque estos desastres?” (1984, p. 105), y luego advierte: “Estas leyes iguales para todos son dolorosamente imperfectas, leyes que castigan sin enmendar. ¿Hasta cuándo la justicia será deformada por la ley?” (1984, p. 107). El segundo juicio se da en la mirada de Marie. Los sentimientos que el caballero despierta en Madame X cuando esta lee las cartas enojan a Marie y la trata de “viciosa”, “sucio calentona” o de “tonta”, cuando le avivaba a Madame X “la vena recitativa” (1984, p. 74).

En simultáneo a esta relación regulada por la educación y el decoro, está la relación de Madame X y Marie, que si bien es una relación asimétrica de ama-doncella (la asimetría, el sojuzgamiento es una figura que utiliza el erotismo), pasan otras cosas. La criada es vista por Madame X como “corta de entendederas” (1984, p. 72), pero en realidad ella ve lo que se insinúa y no se termina de decir o sobre lo que no se tiene total conciencia. Marie ve claramente a Madame X y aun así, por lo que siente, permanece a su lado: “Una señora ordinaria, veía Marie (y Madame X se hubiera muerto de cólera al

saberlo), indefensa, entrada en carnes. Pero con fascinantes ojos, delatores de lo que Madame X sentía, y todas ella dócil para el placer y generosa también” (1984, p. 139).

Marie es la mujer que mira a otra mujer y de alguna forma le pide que se haga consciente; ¿es otra aparición de la autora implícita? Es Marie quien denuncia ese lugar asignado para la mujer en relación al erotismo: la que espera deseosa atrapada en la emotividad de su cuerpo y la palabra poética.

Fuera de las cartas y la relación con el caballero sucede otra sexualidad, donde los actos son “cometidos por simple inadvertencia de las partes” (1984, p. 83). Madame X parece pensar sobre Marie que “sabe y acepta que entre nosotras no puede haber el menor contacto, la menor relación, porque aparte de la diferencia social, hay un muro invisible que es la identidad de género” (1984, p. 48); pero lo que pasa es otra cosa y esto ahueca la palabra y la hace crujir en risa. Madame X y Marie mantienen relaciones sexuales aunque la atención se pone en otro lado y esta situación pasa inadvertida.

Madame X frente a las cartas del caballero acepta el rol asignado por la sociedad, pero en sus actos y en sus sueños vive en una sexualidad periférica.

Sonó con Marie en lugar de hacerlo con el caballero, lo que produjo en Madame X una sensación de malestar. Marie seguía perteneciendo al sexo femenino pero inverosímilmente poseía también, y con generosidad los atributos opuestos que, horror, ella acariciaba y besaba. En un momento dado Marie dejó enteramente de ser mujer (con atributos) y sólo fue hombre, y en otro momento dejó de ser hombre y sólo fue mujer, sin que Madame X experimentara, en ninguno de los tres casos, la menor de las decepciones. Mientras gozaba con Marie, encarnada sucesivamente en los tres cuerpos, se regocijaba aún más con el pensamiento de tanta variedad disponible que el común de los mortales no aprovechaba porque hacía un nudo con su propio deseo. Y si Madame X (en sueños) hubiera sido oculta, hubiera repetido la frase que un señor exaltado había escrito en su mismo siglo y que por su intocable perfección hubiera bastado para cimentar la fama de cualquiera: “El que desea y no obra engendra peste” (1984, p. 88).

Hay un momento, breve, fugaz, en el que podemos experimentar lo mismo que sintió Madame X “como si ella fuera una larga frase y alguien pusiera punto: “Punto” (1984, p. 128).

y podés convencerte y divulgar
“Yo soy Yo y mis Periféricos”

(si no te gusta calmate
PODÉS ELEGIR TODAVÍA
pues siendo el año que es
nos encontramos en lo que será
cierta fase de una era innominada
en su primer segmento: evo
de las opciones protoinútiles)

(Thénon, 1987, p. 69-70)

* * *

La novela con la que continuaremos nuestro abordaje es de fines de los 80. Finalista de “La sonrisa vertical” y publicada en Barcelona en 1989, *Amatista*, de Alicia Steimberg narra las sesiones de iniciación en el “Abc, el alfabeto maravilloso” del placer, destinadas a un doctor e impartidas por una mujer.

La novela nos transporta a mundos dispares e, incluso, a sueños evocados de los personajes. El discurso conduce el viaje, ensambla un erotismo liberador que explora las posibilidades del goce, a la vez que reconstruye la transición oralidad-escritura y realiza finos juegos léxicos.

¿Por qué *ninguna palabra es inocente*? ¿Y por qué el doble sentido se despliega caleidoscópico según el ojo que acerquemos a la mirilla? Ingresar a *Amatista* implica “ech(ar) a andar por los caminos donde la nieve se funde con el barro y no se sabe a qué profundidad está el fondo” (Steimberg, 1989, p. 10). Por ese mismo motivo hemos dialogado, participantes de la ponencia y texto, para echar luces en ese mundo en que los dedos, los labios y las palabras lo construyeron todo: tiempos, espacios, formas y placeres de naturaleza dispersa y contradictoria.

Si son solo palabras, si es sólo la palabra “palabra”. El erotismo es frágil como un lirio, es una jugada magistral en un tablero complicado. El don del cielo des-

ciende sobre los cuerpos, las miradas, las palabras, mientras todas las piezas defienden celosamente su lugar. Después los pequeños peones crecen, se convierten en torres y caballos, la dama se aja, el rey envejece, el alfil pierde la fe. ¡Y adiós dulces humedades y olor a pan recién horneado! Sólo queda un lirio marchito a la orilla de un arroyo seco. (1989, p. 11)

S- ¿Qué forma tiene la mirilla? ¿Quién narra?³

R- Hay una voz anónima que enmarca la novela describiendo un plan de lectura, que se oculta al cederle la narración a la señora para que explicita el acto de enunciación que es la escritura y, a partir de allí, lleve adelante el resto del relato.

D- Si bien es cierto que la novela presenta un narrador casi sin marcas de persona, este denota la correspondencia con el personaje de la señora párrafos después. En ese primer nivel se presentan una serie de instrucciones dirigidas al doctor con matices de lo que Foucault llamó *scientia sexualis*, en donde placer, saber y verdad, confluyen en una práctica ideal del goce. Las órdenes matizadas que recibe el hombre son el pretexto para la metanarración de las escenas de Amatista.

En el pasaje de relato marco a enmarcado se hace el cambio a un narrador omnisciente que, a modo de cámara, realiza un barrido en el que establece la visualización, las coordenadas temporo-espaciales y la ubicación e interacción de los personajes. Los discursos de las escenas representadas se encuentran matizados por el punto de vista de la narradora y focalizan en el personaje principal de la anécdota referida.

R- Para explicitar el acto de enunciación, la narradora utiliza dos tópicos de la literatura erótica: el voyerismo y el espejo. Se presenta el siguiente esquema: la señora, ubicada frente al espejo desde un rincón de la habitación, cuenta lo que hace Amatista; en otro rincón se encuentra el doctor. El relato llega en forma completa por medio del

³ La letra S refiere a Silvina Maciel, la R a Rubén Figueroa, y la D a Denise Strugo.

espejo. Esto es precisamente una reproducción del acto de enunciación, la novela funcionará como reflejo del relato erótico.

D- Podemos distinguir dos áreas dentro de las estructuras narrativas: qué ocurre y cómo se comunica. En *Amatista* se nos presenta un tipo de narración en que la historia se encuentra absorbida por el discurso, y esa característica es la que nos instala frente a una temporalidad y causalidad no lineales. Así es como la voz nos conduce de los personajes rusos con niebla a la sofisticación francesa, o de una confitería en la Ciudad de Buenos Aires en invierno a un paseo por la playa. Los narratarios (el doctor, y los lectores implícitos) no tenemos más que asumir esos trasbordos, dadas las características oníricas de la historia.

R- Alguien escribe algo con gozo para que otro goce leyéndolo. Un personaje narra una historia para erotizar a un receptor. Este esquema se reproduce como una *mushka* en casi todos los niveles.

D- También sería importante señalar que no es casual que esta novela presente una voz narrativa femenina (de hecho, estamos refiriéndonos a esta figura como *la narradora*), considerando a la mujer como creadora del discurso erótico frente al narratario masculino. La mujer *toma* la palabra para decir su gozo frente a un mercado cultural que se ha empeñado en representar todas sus dimensiones desde un enfoque falocéntrico. Forjar la identidad femenina como sujeto deseante no solo pone luz en el margen, sino que también poetiza la sexualidad irguiendo el erotismo frente a la industria pornográfica.

S- ¿Cómo es ese juego de cajas chinas? ¿Cómo se construyen las enmarcaciones?

D- La arquitectura de *Amatista* se edifica sobre la base de la palabra escrita como representación del lenguaje hablado. Esto nos lleva a pensar en la reescritura de la tradición para ofrecerle nuevas luces. Así, la construcción discursiva vendría a representar la transición oralidad-escritura en la que la voz narrativa se corresponde con un personaje que introduce anécdotas de personajes que a su vez *sueñan* otras historias.

R - El uso de personajes estereotipados es una marca de la oralidad. Así como la repetición de tópicos o esquemas que sirven de anclas al relato. También sabemos que la representación de la oralidad habilita los supuestos "equivocos" como el que se da en el caso de la evolución de Mariolina en el Caballero con monóculo, lo que remarca la no linealidad de la oralidad, la temporalidad y la causalidad.

D - Los actores son estereotipos sin rasgos concretos, por ejemplo, Pierre es el muchacho del establo. A su vez todas las escenas enmarcadas podrían ser independientes de sus marcos y guardan enseñanzas que refuerzan el fin didáctico. Si bien la enmarcación de los relatos puede formularse explícitamente, las más de las veces el lector es trasladado de un plano a otro mediante suaves mecanismos de la palabra.

Si entendiéramos la novela como una casa, cada encuentro entre el Doctor y la señora sería un ambiente y dentro de cada ambiente habría un cuartito sin techo ni puerta. A cambio de puerta, habría una cortina traslúcida que dificultaría advertir la transición de un ambiente a otro. Una vez dentro de ese cuartito, la narración puede elevarnos a una tercera dimensión, o bien devolvernos al ambiente inicial. Forma parte del contrato de lectura dejarse conducir entre y a través de las visualizaciones desconociendo la profundidad del fondo y teniendo, acaso, sospechas de la altura de la superficie.

S- ¿Y la palabra *palabra*?

R- Hacerme esa pregunta me lleva a pensar: ¿para quién escribe y cómo? Entiendo que pensó en un lector experimentado y con conocimiento de la tradición erótica. La narradora sitúa algunos pasajes en un monasterio y eso nos remonta, al menos, a Sade. Pero la utilización de ese tópico en nuestra novela es diferente. No hay mujeres esclavizadas y humilladas por los monjes o habitantes de esos lugares que parecieran de encierro.

D- Este interrogante nos sitúa en una desembocadura ancha del naufragio que venimos encarando. No solo porque la palabra sea la materia de la literatura: el *logos* es lo que nos distingue del resto de las especies, al igual que el erotismo, este terreno donde la sensualidad y la sugerencia abren una perspectiva del goce muy separada de la sexualidad normativa.

El manejo maestro de la palabra pareciera asumir rasgos de textos dramáticos o cinematográficos, incluyendo en el discurso acotaciones que dotan de representatividad o visualidad al texto. Roces casi etéreos, un túnel delicioso, ráfagas de perfume, yemas, lugares secretos, alguien que espía, espejos, cuerpos que se funden. Un águila y unas cabras con manos humanas conducen a los sujetos de deseo a través de la levitación erótica.

R- Sumado a lo anterior, cuando aparece la sexualidad de los monjes, sucede como un encuentro de masturbación donde todos gozan sin violencia. Esto es una concepción totalmente diferente con la tradición erótica de Sade o Pauline Réage. Este pasaje también se revela por medio del tópico del voyeur.

D- El texto ofrece “palabras como cavernas donde se producen ecos como campanadas” (Steimberg, 1989, p. 43). Esta novela no solo viene a presentar la palabra como tabú en su esfuerzo por el refinamiento léxico, el uso de español universal y las

constantes reflexiones metalingüísticas, sino que en las escenas de mayor efervescencia erótica se la quita del lugar consagrado, para luego disculparse por el exabrupto, y reacomodarla en su sitio de opresión. Esta misma idea se refleja en la construcción de un goce desprejuiciado, lejano a la naturalización heteronormativa. El logos, como la fantasía, divaga.

R- Retomando la idea de los tabúes y en relación con la Biblia, también tenemos intertextualidades. La que considero más relevante es la que, creo, representa una especie de declaración de principios contra los pudores religiosos:

Desde la nube más alta el altísimo, cubierto, él sí, por una única túnica blanca, comenzó a hablar con una voz armoniosa, cálida y tranquila.

—Hijos míos— comenzó el Altísimo- hete aquí que voy a comunicaros mi *Nueva Ley*.

Hubo un murmullo entre los ángeles y personas, y luego un silencio total.

—Primer Mandamiento— dijo el altísimo—: Conocerás y explorarás tu cuerpo. Palparás tus carnes y acariciarás tu vello púbico y todas las partes de tu cuerpo, en especial las genitales. Segundo Mandamiento: Aprenderás a usar la lengua, los dedos, los genitales y cada parte de tu cuerpo para acariciar los cuerpos de los otros. Tercer Mandamiento: Te masturbarás cada vez que quieras, sólo o en compañía de otros. Cuarto Mandamiento: Probarás todas las posturas, todas las travesuras del placer, inventarás juegos como un niño... (1989, pp. 37-38)

D- Creo que *Amatista* no rompe, recrea. Juega con una nueva concepción de la humanidad regulada por el disfrute del cuerpo. Por su formato de *scientia sexualis* podríamos decir que explora en el placer del retardo del placer, donde el discurso actúa como paño frío en favor de la contención. La escritura es anterior o posterior a los hechos. Se elide lo concreto y se construye el erotismo como *práctica tranquila y controlada de lo comunicable*. Entonces, ¿para qué seguir prolongando la culminación de nuestra ponencia si, como dice el doctor hacia el final del proceso, “un pene erecto es mucho más elocuente que todas las palabras” (Id., 1989, p.133)?

Azar y casualidad guiaron muchas de nuestras lecturas. Acordamos que los estudios genéricos no eran un fin en sí y que si los tomábamos para algo era para que nuestra lectura sea como una experiencia de placer. Una vivencia que por más que se piense en los efectos estos se escabullen, una experiencia que siendo uno mismo te deja en otro, frente a lo otro somos nosotros mismos convertidos en otro. No hay soluciones y menos homogeneidades, hay polifonía; no solo en relación con el otro sino con uno mismo. Ni los textos ni los sujetos somos una solución homogénea.

Tal vez habría que decir también que hacer el amor es sentir su cuerpo que se cierra sobre sí, es finalmente existir fuera de toda utopía, con toda su densidad, entre las manos del otro. Bajo los dedos del otro que te recorren, todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir, contra los labios del otro los tuyos se vuelven sensibles, delante de sus ojos semicerrados tu cara adquiere una certidumbre, hay una mirada finalmente para ver tus párpados cerrados. También el amor, como el espejo y como la muerte, apacigua la utopía de tu cuerpo, la hace callar, la calma, y la encierra como en una caja, la clausura y la sella. Por eso es un pariente tan próximo de la ilusión del espejo y de la amenaza de la muerte; y si a pesar de esas dos figuras peligrosas que lo rodean a uno le gusta tanto hacer el amor es porque, en el amor, el cuerpo está aquí (Foucault, 1966).

Referencias bibliográficas

Butler, J. (2001). *El género en disputa*. España. Paidós.

Fonseca, C., Quinteros, M. L. (2009). “La teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas”. *Revista Sociología* n° 69: enero-abril

Disponible en <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf>

Foster, D. W. (2009). *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. México, Universidad Autónoma de Juárez.

Foucault, M. (2010). “El cuerpo utópico”. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. Disponible en <https://es.scribd.com/document/41718890/Foucault-Michel-El-cuerpo-utopico>

- Gutiérrez Estupiñán, R. (1998). "Escritura femenina y erotismo". *Texto Crítico Nueva época* 4.7, julio-diciembre. Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7381/2/19987P109.pdf>
- Hutcheon, L. (2007). "La política de la parodia postmoderna". *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterio*. La Habana: Colección Criterios. Disponible en http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf
- Moret, Z. (1998). "Ese lugar donde se inscribe el deseo". *Texto Crítico, Nueva Época*, 4.7 (Universidad Veracruzana). Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7382/2/19987P123.pdf>
- Skłodowska, E. (1995). "La parodia como factor de evolución literaria en la novela hispanoamericana". *Texto Crítico, Nueva época* 4, 1. (Nueva Universidad Veracruzana).

Corpus

- Gambaro, G. (1984). *Lo impenetrable*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Thénon, S. (1987). *Ova completa*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Steimberg, A. (1989). *Amatista*. España. Tusquets.